MAX KLINGER'S „KREUZIGUNG"

IN HANNOVER

VORTRAG

IM

HANNOVERSCHEN KÜNSTLERVEREIN

AM 24. APRIL 1899

GEHALTEN

VON

DR. CARL SCHUCHHARDT

DIREKTOR DES KESTNER-MUSEUMS

HANNOVER

COMMISSIONSVERLAG VON SCHMORL & VON SEEFELD NACHF.

1899

MAX KLINGER'S „KREUZIGUNG"

IN HANNOVER

VORTRAG

IM

HANNOVERSCHEN KÜNSTLERVEREIN

AM 24. APRIL 1899

GEHALTEN

VON

DR. CARL SCHUCHHARDT

DIREKTOR DES KESTNER-MUSEUMS

HANNOVER

COMMISSIONSVERLAG VON SCHMORL & VON SEEFELD NACHF.

1899

Meine Damen und Herren!

In öffentlichen und privaten Besprechungen der Kunstbestrebungen unserer Zeit kann man häufig die Verwunderung durchklingen hören, dass Männer, die in ihren Studien von den alten klassischen Kunstperioden ausgingen, zu Vorkämpfern für die „moderne Kunst" geworden sind: so in Berlin Wilhelm Bode und Hugo von Tschudi, in Dresden Woldemar v. Seidlitz, Adolf Woermann und Max Lehrs, in Hamburg Alfred Lichtwark, in Breslau (früher München) Richard Muther.

Als Erklärung dafür anzunehmen, dass alle diese Männer plötzlich eine geistige Störung erlitten hätten, wäre wohl etwas kühn; man wird schon nach andern Gründen für ihre Handlungsweise suchen müssen.

Es wird niemand einfallen zu behaupten, dass bestimmte Berufskreise, etwa Künstler und Kunsthistoriker, den Kunstsinn für sich allein gepachtet hätten. Der Kunstsinn ist eine Gottesgabe, wie das musikalische Gehör. Mancher, dem er versagt geblieben ist, quält sich mit Pinsel und Feder, mit Auge und Mund sein Leben lang vergeblich. Manchem andern aber ist er in die Wiege gefallen, der

lange Zeit nichts ahnend dahin geht und nach und nach erst über sich selbst erstaunt und dann seiner Kraft sich bewusst wird, wenn ihn so oft gerade diejenigen Werke fesseln, an denen die grosse Menge theilnahmlos oder missachtend vorbeischreitet. Das sind die besonders Begnadeten, bei denen in kunstfremdem Berufe und kunstfremder Umgebung der natürliche Trieb doch seinen guten Weg findet. Aber solche Fälle sind selten. Zumeist wird die natürliche Begabung in den Zufälligkeiten des Lebens unentwickelt bleiben oder missleitet werden; daher denn so viele Menschen, die von Natur wohl zum Mitgehen berufen wären, entweder auf ihrem bequemen Sitze verharren oder sich in eine Sackgasse verrennen.

Meine Damen und Herren! Zu jeder Sache, die man mit Erfolg treiben will, braucht man nicht bloss eine natürliche Begabung, sondern auch eine bestimmte Ausbildung dieser Begabung.

Wer hat es nicht schon an sich erfahren, wie oft eine Erinnerung an den Geschichtsunterricht in der Schule lebendig wird bei den Geschehnissen unserer heutigen Zeit und uns hilft zum Verständniss der gegenwärtigen Staatenentwicklungen oder der Partei- und Klassenkämpfe? So wird auch in den Kunstbestrebungen unserer Zeit Charakter und Richtung am ehesten von denjenigen erkannt werden, welche die Kunstentwicklung früherer Zeiten übersehen und die Momente, welche das Auf- und Niedersteigen in den verschiedenen Perioden kennzeichnen, sich klar gemacht haben.

In dem Gewirre unserer heutigen Kunstbestrebungen ist ein Zug wohl allgemeinbezeichnend: der Zug zur Natur. Es ist in der letzten Zeit hundert- und tausendfach ausgesprochen, wie das Nachahmen alter Meister, heissen sie nun Raphael oder Tizian oder Rembrandt, uns nie und nimmer zu einer eigenen Kunst führen kann, wie jede wirkliche Kunst nur auf dem Boden der Natur erwächst, wie jede Zeit nach ihren Bedingungen und Verhältnissen der Natur anders gegenübersteht, und wie demnach die Künstler durchaus die Berechtigung haben, mit ihren eigenen Augen die Natur anders zu sehen als ihre Vorgänger. Wäre das nicht so, wären die Künstler der jetzt folgenden Zeiten gebunden, die sie umgebenden Dinge genau so zu sehen, wie die voraufgegangenen sie sahen, so wäre überhaupt kein Fortschritt, keine Entwickelung weiter möglich, es wäre der Tod der Kunst.

Die Auffassung, dass die Kunst nichts Besseres thun könne, als sich möglichst getreu an die Werke der früheren Zeit halten, ist trotzdem im Verlaufe der Kunstgeschichte wiederholt aufgetreten, aber sie hat jedesmal zu einer Erstarrung, öfter sogar zum völligen Absterben der Kunst bei dem betreffenden Volke geführt. So gleich bei den Aegyptern, die im alten Reich eine frische lebendige Kunst hatten, naturalistische Porträts und Genrebilder schufen, die heute noch unsere höchste Freude erregen, dann aber im Laufe langer Jahrhunderte die Kunst immer mehr zur Mumie werden liessen. So ging es ferner später bei den Byzantinern, die zunächst das Erbe der Antike in eigner

Gestaltungskraft verwalteten und mehrten, dann aber ähnlich wie die Aegypter für Jahrhunderte völlig einrosteten; und so schliesslich bei den Nachfolgern von Raphael und Michelangelo: sie blieben im Banne der grossen Meister und arteten aus in theatralische Uebertreibung, in Unnatur.

Höchst lehrreich ist es nun zu sehen, durch welche Mittel die Kunst nach solchen Perioden der Erstarrung wieder zum Leben kam.

Auf den ägyptischen Todesschlaf folgte die Kunst der Griechen, in ihren Gestalten, in ihren Ornamenten ganz frisch aus der Natur erwachsen und in beständigem Contact mit ihr zum Höchsten aufsteigend. Die Götterversammlung in Phidias' Parthenonfriese ist die prächtigste Darstellung eines anmuthigen, vornehmen Familienkreises.

Aus dem letzten Nachklang der Antike, aus dem Byzantinischen, hat sich dann schon unter Bischof Bernward von Hildesheim der Keim einer neuen deutschen Kunst entwickelt. Sie kennen Alle die Bernwardsäule in Hildesheim und die Domthüren und die Leuchter aus Bernwards Grabe. Die Technik bei allen diesen Werken ist von den Byzantinern übernommen, aber die Bewegung, die Handlung sind ganz neu aus eigener Beobachtung gestaltet. Aus diesem Keim hat sich der Stamm der deutsch-romanischen Kunst entwickelt, der nachher beim Uebergang zur Gothik seine reizvollsten Blüthen getrieben hat.

Ein paar hundert Jahre später erst hat dann auch in

Italien die byzantinische Kunst ihre Nachfolgerin gefunden in der Frührenaissance, die schon von Giotto angebahnt, in Masaccio und Donatello ihren Charakter voll entwickelt. Schon von Giotto sagt ein Zeitgenosse: „Er regenerierte die Kunst, indem er wieder ganz auf die Natur zurückging.“ Masaccio hat dann zuerst individuelle Menschen gemalt in einer ganz realistischen Landschaft; und wenn von ihm leider wenig erhalten ist, so sind die entzückend naiven Figuren Donatello's, losgelöst von aller Tradition, aus der reinen Naturauffassung des Künstlers geboren, um so klarere Zeugnisse, wie man nach einer in der Schablone verkommenen eine neue Kunst begründet.

Und was ist schliesslich auf die an ihrem Helden- und Heiligen-Pathos zu Grunde gegangene italienische Kunst gefolgt? — Die Holländer mit ihrer einfachen Poesie des Bürger- und Bauernlebens, mit ihrer Landschaft, in der sie die grosse Naturseele entdeckten, von der vorher niemand etwas geahnt hatte.

So, meine Damen und Herren, sehen Sie in der Kunstgeschichte immer dieselbe Erscheinung wiederkehren. Wenn eine Kunst sich ausgelebt hat, in Nachahmung, in der Schablone erstorben ist, geschieht die Wiedergeburt regelmässig aus der Natur heraus, die eben die alleinige Mutter aller wahren Kunst ist. Jedes Kunstwerk, hat Lionardo gesagt, muss ein Kind der Natur sein; wenn Ihr aber nicht die Natur, sondern die Werke Anderer nachahmt, so schafft Ihr nicht Kinder, sondern Enkel der Natur!

Und wie steht es nun mit unserer deutschen Kunst

in unsern Tagen? Wenn wir zurückblicken, sehen wir, dass seit Dürer und seiner Schule bis in unser Jahrhundert hinein die grosse Malerei eigentlich verloren gegangen war. Der dreissigjährige Krieg hatte uns für lange Zeit lahmgelegt. Nach ihm blühen die grossen Holländer, und wer in Deutschland Bilder kaufen kann und mag, bezieht sie von dort; zum Beweise dafür blicken Sie in Galerien, die in jener Zeit entstanden sind: z. B. Braunschweig und Cassel. Nachher folgen die Franzosen und Engländer. Aber in Deutschland rührt sich die ganze Zeit über nichts. Carstens und Cornelius, die zu Anfang unseres Jahrhunderts wieder grosse Malerei beginnen wollen, müssen wie Kinder erst das Gehen lernen. Alle Tradition ist abgerissen, die nothwendigsten Techniken sind unbekannt geworden. In völliger Unkenntniss, wie Kunst entsteht und gedeiht, beschliesst man, sich an die Antike und die italienische Renaissance zu halten und zeichnet zunächst Cartons für grosse Wandgemälde. Das eigentliche Malen, die Verwendung der Farbe wird erst von den 40er Jahren an von den Franzosen gelernt. Und eben so tastend und suchend wie für die Technik verhält man sich für Inhalt und Form. Entsprechend der literarischen Bildung der Zeit müssen Geschichte und Theater den Stoff hergeben. Eine weichliche Linien- und Formenschönheit erscheint als das Ziel der Kunst; und in süsslicher Sentimentalität und theatralischem Pathos glaubt man es zu erreichen.

Erst ziemlich spät werden in solchem Suchen und Irren zwei Naturen erkannt, die von Anfang an ihren

eigenen festen Weg verfolgen: Menzel und Böcklin, beide voll Kraft und Eigenart und doch himmelweit von einander verschieden: der eine kühl, nüchtern, satyrisch, durchaus an das Thatsächliche sich haltend, ein echter Preusse; der andere warmblütig, ein Schweizer, in Farben schwelgend und lauter Phantasiegebilde schaffend. Jener erfasst mit scharfem Blick das ihn umgebende Leben, dieser mit weitem Auge die grosse Natur. Die Nachwelt wird wohl Menzel und Böcklin als die beiden Pole betrachten, in denen die Kunst unserer Zeit schwebt. Und so weit die Beiden von einander entfernt scheinen, in dem Einen sind sie gleich: sie folgen keinem Vorbild, keiner Tradition, keinem alten Stil; sie folgen nur der Natur und ihrer Persönlichkeit.

Dieser Zug, meine Damen und Herren, ist bestimmend geworden für die Kunst unserer Zeit. Sie erkennen leicht, dass es derselbe ist, der in allen voraufgegangenen Perioden nach längerer Erschlaffung und Erstarrung immer eine Wiedergeburt der Kunst herbeigeführt hat. Die Männer, die ich vorhin nannte, haben es längst und eben früher als Andere erkannt. Das ist der Grund, weshalb sie die Vorkämpfer für unsere neue deutsche Kunst geworden sind.

Diese neue Kunst mit ihrem Zuge zur Natur ist aber nicht von einigen Künstlern aus Laune erfunden und dann von allerhand Modenarren mitgemacht worden, sondern sie ist von selbst aus unserer Zeit erwachsen. Jede Zeit hat die Berechtigung, die Dinge dieser Welt, so in der Politik,

wie in der Religion und in der Kunst, mit ihren eigenen Augen zu sehen; und es werden dabei der einen Zeit diese, der andern jene Momente als die bedeutungsvolleren in einer Sache erscheinen. Die unsrige beherrscht ein ausgesprochen realistisches Streben; sie liebt es durch Phrasen und mystischen Nebel hindurch mit fester Hand auf das Thatsächliche zu greifen. Die kräftigste Verkörperung solchen Zeitgeistes ist die Persönlichkeit des Fürsten Bismarck. Ueberhaupt aber ist solcher Geist etwas echt Deutsches, oder überhaupt Germanisches. Man vergleiche nur einen Dürer oder Rembrandt mit Raphael: hier wird die höchste Formenschönheit erstrebt zum Ausdruck innerer Hoheit und Harmonie, dort der Mensch mit seinen knorrigen Zufälligkeiten gezeigt, um die Eigenart des inneren Wesens zur Anschauung zu bringen. Jenes Streben nach formaler Schönheit ist bezeichnend romanisch, dieses nach individueller Charakteristik bezeichnend germanisch. Welches von beiden die höhere oder gar einzig wahre Aufgabe der Kunst sei, hat noch kein Gesetz bestimmt; unsere Zeit ist aber geneigt zu entscheiden: für den Romanen das Romanische, für den Germanen das Germanische.

Nach diesen Betrachtungen, meine Damen und Herren, werden wir uns leichter einigen über einen deutschen Künstler, der in unsern Tagen als ein dritter Grosser sich in die Mitte zwischen Menzel und Böcklin gestellt hat: Max Klinger.

Er ist weit jünger als jene, die ihren 80. und 70. Ge-

burtstag gefeiert haben. Er hat eben die 40 überschritten. Aber er ist früh bekannt geworden. Schon als Akademieschüler in Berlin hat er einen grossen Theil jener reizenden Radierungen geschaffen: die „Rettungen Ovidischer Opfer", „Amor und Psyche" und „Intermezzi", die dann rasch nach einander erschienen. „Die Akademie tagsüber war eine Qual", erzählt er selber, „die Freude begann erst Abends, wenn ich für mich allein arbeiten konnte, und dann ging's auch immer die Nacht durch bis 4 oder 5." Ich darf diese Radierwerke, die das Kestner-Museum seit Jahren besitzt, wohl als ziemlich allgemein bekannt voraussetzen. Es sind reizende poetische Schöpfungen, mit einem Stück griechischen Schönheitssinnes gezeichnet, von den originellsten Einfällen anmuthig belebt. Jung und Alt gewann sich der Künstler mit diesen seinen Erstlingswerken. Dann ging er auf die Wanderschaft, 1879 nach Brüssel, 1880 nach München, von da wieder nach Berlin, 1883 auf drei Jahre nach Paris. Er lernte das Leben kennen, und durch die schönheitsfreudige Heiterkeit seiner Jugend brach mehr und mehr ein grüblerischer Zug, mit dem er die dunklen Falten des Menschendaseins zu ergründen sucht. Aus dieser Stimmung sind seine folgenden Radiercyklen geflossen: „Eva und die Zukunft", „Ein Leben", die „Dramen", „Eine Liebe". Allmählich klärt sich dann die bittre Stimmung ab. In dem düstern Bilde der irdischen Vergänglichkeit treten immer klarer die lichten Züge des Unvergänglichen, immer sich Fortsetzenden hervor, über dem Gewirre menschlicher Leidenschaften das weise Walten eines ordnenden Geistes. Nun

bescheert uns der Künstler seine herrlichen Blätter „Vom Tode“, er malt sein Parisurtheil, die Kreuzigung Christi und die Pietà und liefert noch einmal ein grosses Radierwerk, die Brahms-Phantasien, in dem er Hölderlin's Schicksalslied zum Leitfaden nimmt für die tausenderlei Bekenntnisse seiner Seele:

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie der Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos wie der schlafende
Säugling athmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn;
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang in's Ungewisse hinab.

Klinger war 1888 nach Rom gegangen und ist dort 5 Jahre geblieben. Hier hat er 1889 und 90 auch seine Kreuzigung Christi gemalt. Der eigentliche Zweck der

Uebersiedelung nach dem Süden aber war für den Künstler, dass er in die Bildhauerei sich einarbeiten wollte. Es ist ein bemerkenswerther und gewiss nicht unerfreulicher Zug, dass in unserer heutigen Malerei, die sich so lange mit Farbenproblemen beschäftigt hat, jetzt die Freude an der Form so stark zum Durchbruch kommt, dass ein Künstler nach dem andern: Klinger und Stauffer, Franz Stuck und jetzt auch Mackensen und Hans am Ende, das Modellierholz in die Hand nehmen. Sie können ihrer Freude an der Form nicht genug thun im Radieren und Malen, sie wollen etwas greifbar Plastisches schaffen.

Klinger hat seither schon eine ganze Reihe von Marmorwerken geliefert. Die ersten waren die „Salome“ und die „Kassandra“, die sich jetzt beide im Leipziger Museum befinden; dann hat er bei seinem grossen Gemälde „Christus im Olymp“ zwei prachtvolle weibliche Gestalten links und rechts an den Rahmen gesetzt, und jetzt eben haben wieder zwei lebensgrosse Figuren das Atelier verlassen: eine „weibliche Herme“ und ein „badendes Mädchen“. Sie sind 8 Tage in Leipzig im Kunstverein gezeigt und nun auf die grosse Dresdener Ausstellung gebracht worden.

Kennt man diese auffällige Begabung Klingers für die Skulptur, so glaubt man auch schon in seinen früheren Arbeiten, Radierungen wie Malereien, zu bemerken, wie Vieles mit dem Auge des plastischen Künstlers gesehen ist, und nicht zum Mindesten auch in seiner Kreuzigung.

Zu dieser Kreuzigung wende ich mich jetzt im Besonderen.

Meine Damen und Herren! Das Bild hat hier wenige Verehrer und Freunde gefunden — wenn auch vielleicht nicht so wenige, wie gewöhnlich öffentlich behauptet wird — dafür aber eine Fülle von Widerspruch, ja von Entrüstung hervorgerufen, wie man sie in unserm durch künstlerische Fragen sonst so wenig bewegten Hannover kaum für möglich gehalten hätte. Gegen die Ausführung habe ich wenig vorbringen hören; nur vorübergehend ist von „bleiernem Himmel", von „mangelhafter Farbe" und „nicht fehlerloser Zeichnung" gesprochen worden; der dauernde Ansturm richtete sich gegen die „Auffassung". Und in der That ist diese Auffassung eine ganz ungewöhnliche, in der bildenden Kunst bisher nicht dagewesene. Aber ist sie damit schon verurtheilt? Ich sagte vorhin, dass jede Zeit die Berechtigung habe, mit ihren eigenen Augen zu sehen. Auf verschiedenen Gebieten der Kunst, vor allem in der Landschaftsmalerei, hat sich das Publikum bereits daran gewöhnt, sich von dem Maler zu den neuen Schätzen, die dessen entwickelteres Auge in der Natur entdeckt, leiten zu lassen; aber auf anderen Gebieten verweigert es noch die Gefolgschaft, besonders, wie unser Klinger-Beispiel zeigt, in der religiösen Malerei. Und das ist auch nicht zu verwundern. Denn die religiöse Malerei hat sich eigentlich seit 300 Jahren, seit Dürer und seiner Schule, nicht weiter entwickelt. Im 17. und 18. Jahrhundert hat, wie wir vorhin sahen, die deutsche Malerei überhaupt geschlafen; erst zu Anfang des unsrigen begann sie wieder zu erwachen. Auch die religiöse Malerei suchte man da neu zu beleben. Aber

wie geschah das? Die Schule der Nazarener nahm sich Perugino und Raphael zum Muster, und nachdem sie eine Weile ihre frommen Bilder gemalt hatten, traten die Maler mit Overbeck an der Spitze einer nach dem andern zum Katholizismus über. Einen stärkeren Beweis, wie sehr diese Männer in ihren Kunstbestrebungen sich von der katholischen Auffassung hatten leiten lassen, kann es wohl nicht geben! In ihren Bahnen aber ist auch nachher die religiöse Malerei geblieben, man sehe nur auf die Oesterley, Plockhorst und wie sie alle heissen.

Wenn nun heute ein bedeutender Künstler, ausgestattet mit der vollen Bildung seiner Zeit und noch persönlich ganz ungewöhnlich geneigt zu tiefgründigem Denken über Gott und Welt und Menschenloos, — wenn der ein Thema, wie die Kreuzigung Christi nach eigener Auffassung gestaltet, so darf man wohl etwas wesentlich anderes erwarten, als jene hergebrachten katholischen Darstellungen. Sehen wir dort mit Vorliebe die übernatürlichen Momente in den Vordergrund gestellt und unter dem Kreuze eine Versammlung von Heiligen, so wird uns hier auf einmal der Vorgang ganz menschlich nahe gebracht in einer Weise, die jedem, der sich bemüht vorurtheilslos zu sehen, zu Herzen gehen muss.

Und dabei sind auch alle Aeusserlichkeiten nur dazu da, zum Ausdruck des inneren Wesens mitzuhelfen.

Klinger hat die Kreuze ganz niedrig gemacht und den Gestalten Sitzbretter gegeben. Beides ist gegen die bisherige Kunstübung, aber in Uebereinstimmung mit allem,

was wir aus dem Alterthum über die Technik des Kreuzigens wissen. Die ältesten Kreuzigungsbilder, die wir haben: eine Karrikatur in den palatinischen Palästen aus der römischen Kaiserzeit und ein paar Darstellungen des 5. Jahrhunderts (z. B. ein Elfenbein-Relief im British Museum) stellen die Kreuze übereinstimmend eben so niedrig dar. Auch aus den Evangelien selbst ist eine Bestätigung für das niedrige Kreuz Christi zu entnehmen: der Essigschwamm wird dem Gekreuzigten auf einem Ysopstengel gereicht; der Ysop, wie er in Palästina wächst, wird aber nur etwa einen Fuss hoch.

Eben so berechtigt ist das Sitzbrett am Kreuze. Es heisst lateinisch sedile und ist der Ueberlieferung nach so gut wie immer verwendet worden. Es ist nicht bestimmt, den Gekreuzigten noch mehr zu martern, sondern im Gegentheil, ihm seine Lage zu erleichtern. Und damit kommen wir auf einen Punkt, den man wohl beachten muss, um Klinger's Darstellung der Christusgestalt richtig zu verstehen. Die antike Kreuzigung ist nicht eine einfache Tödtung, sondern in dem ganzen ersten Theile ihres Verlaufes ein an den Pranger stellen. Die alten Schriftsteller heben immer das Schimpfliche der Strafe hervor. Sie wird angewendet für gemeine Verbrecher: Strassenräuber, Meuchelmörder, Fälscher, Diebe, und dann auch für Aufrührer, welch letzteren Fall man für Christus gegeben erachtete. Vielfach kommt es vor, dass Verbrecher, die schon hingerichtet sind, zur Beschimpfung nachher noch an's Kreuz genagelt werden. Zum Schimpfe werden die zu Kreuzigenden

auch nackt ausgezogen, und eben zum Schimpfe spielt sich überhaupt der ganze Vorgang in voller Oeffentlichkeit ab, an einer Stätte „nahe bei der Stadt" (Joh. 19, 20). „Und die vorüber gingen, lästerten ihn", heisst es (Marc. 15, 29), „und schüttelten ihre Häupter und sprachen: Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel und bauest ihn in dreien Tagen . . . Desselben gleichen die Hohenpriester verspotteten ihn unter einander, sammt den Schriftgelehrten" . . .

Um also das Eintreten des Todes zu verlangsamen, um den Gekreuzigten möglichst lange der Verspottung durch das Volk auszusetzen, giebt man ihm das Sitzbrett. Manche, die man so hängen liess, haben bis zum dritten Tage gelebt. Gewöhnlich führte man den Tod durch das „Zerschlagen der Gebeine" herbei, wie bei den Schächern. Christus wurde dies erspart, da er ganz ungewöhnlich rasch seinen Leiden erlag. „Pilatus aber verwunderte sich, dass er schon todt war", sagt Marcus 15, 44.

Alles dies, meine Damen und Herren, ist keineswegs ein wissenschaftliches Geheimniss, das Klinger sich auf besondere Weise verschafft und als Curiosum in seinem Bilde verwendet hätte, sondern es ist längst in jedem Conversationslexikon zu lesen, und zu verwundern ist nur, dass es für so viele Leute absolut neu ist. Wie es aber anstössig sein soll, die Kreuzigung in dieser Weise dargestellt zu sehen, wenn wir uns doch sagen müssen, dass sie unbedingt so vor sich gegangen sein muss, das ist mir unverständlich.

Das frühe Mittelalter hat, wie gesagt, die Scene eben

so behandelt. Das reife Mittelalter hat sie anders gestaltet, einmal weil ihm die Kenntniss von der Art des Kreuzigens abhanden gekommen war — die Kreuzigung war schon von Constantin d. Gr. abgeschafft worden — und zweitens, weil es ihm darauf ankam, sich durch das hohe Kreuz einen malerischen Mittelpunkt zu schaffen.

Klinger hat auf diesen malerischen Mittelpunkt verzichtet, und ich glaube, aus nicht minder guten künstlerischen Gründen. Sein Christus ist ganz rechts auf die Seite gerückt. Mit einem Blick übersieht er die verschiedenen Gruppen vor sich. Ihm zunächst bricht Maria Magdalena zusammen und wird von Salome und Johannes aufgefangen. Dann folgt ganz für sich allein die Mutter Maria. Einer der grossen Italiener — ich weiss jetzt nicht, ob Giotto oder Leonardo — hat einmal gesagt: wenn du den tiefsten Schmerz darstellen willst, dann male die Gestalt hochaufrecht in thränenloser Erstarrung. Als ich das las, trat mir sofort die Mutter Maria in Klinger's Bilde vor Augen, und heute finde ich umgekehrt zur Erklärung der Maria nichts Besseres als die Worte jenes alten Italieners. Sie bricht nicht zusammen, sie liebt ihn mit einer anderen Liebe als die schwärmerische Magdalena. Sie hat ihn geboren und erzogen, sie hat ihn frühe reif werden und seine gefährliche Bahn beschreiten sehen. Alles, was er erlebte, was ihm entgegentrat, hat ihr mehr Sorgen und Schmerzen bereitet als ihm. In diesem Leiden ist ihr Körper alt und schwach geworden, aber ihr Geist, dem seinen verwandt, lässt sie nicht niedersinken, ehe sie

seinen letzten Blick, seinen letzten Seufzer empfangen hat. So steht sie mager, düster, in krampfhafter Haltung, als das ergreifende Bild eines gewaltigen Schmerzes.

Weiter zurück folgt eine Gruppe von Juden und Römern: ein Römer sitzt und schreibt die Tafel, die über das Kreuz genagelt werden soll. Ein Jude redet auf ihn ein: schreibe nicht „Christus, der Juden König", sondern dass er gesagt habe, Ich bin der Juden König. Ein anderer, der zu Christus aufblickt und mit dem Finger lebhaft auf die Erde weist, ruft offenbar: „Er steige herab vom Kreuz, so wollen wir ihm glauben!" Ein paar weitere Pharisäer und Schriftgelehrte unterhalten sich schlau und schmunzelnd im Hintergrunde. Etwas abseits steht der Hohepriester, hoch und stolz, in rothseidenem Gewande mit gelber Schärpe.

Klinger hat in dieser ganzen Gruppe Vorgänge, die die Evangelien nach einander erzählen, als gleichzeitig zusammengezogen: die Verhandlung mit Pilatus wegen der Inschrift und das Gebahren der Juden vor dem Kreuze. Niemand wird ihm daraus einen Vorwurf machen, der aus Lessing's „Laokoon" den Unterschied zwischen Malerei und Dichtung kennt. Die Gruppe zeigt in den verschiedensten Schattierungen die Denkungsart der Zeit, die Denkungsart derer, denen die Kreuzigung Christi zur Last fällt. So viel Gestalten, so viel Charaktere! Jeder ist ein Individuum, ein wirklicher lebender Mensch von gestern und heute und morgen. Wer hier „Narren- und Zuchthäusler" sieht, der scheint zu glauben, dass Menschen so aussehen, wie der

Photograph sie auf einer schön retouchierten Platte erscheinen lässt.

Ganz links im Bilde stehen zwei in ihrem Körperbau klassische Gestalten: ein Römer und eine Römerin oder Griechin. Ich kann es niemand verdenken, wenn er sie trotzdem nicht sympathisch findet. Sie bezeichnen die Gleichgültigkeit, mit der die grosse Menge, insonderheit das damalige Römerthum dem Vorgange gegenübersteht. Aber eben dadurch sind sie künstlerisch bedeutsam: sie geben das Niveau an, auf dem Liebe und Hass, die in den andern Gruppen zum Ausdruck kommen, sich erheben, ebenso wie in der Landschaft des Hintergrundes das blaue Auge des kleinen Sees im Thale angiebt, wie hoch vorn Golgatha und hinten das prachtvolle Jerusalem, die Königin unter den Städten, emporsteigen.

Die Gruppen sind künstlerisch aufs klarste und feinste abgewogen. Dem Kreuze Christi zunächst stehen die, welche ihn lieben. Aber der Schmerz beginnt schon sie zu überwältigen, und die zusammenbrechende Magdalena zieht Johannes und Salome zur Hülfeleistung ab. Die Mutter Maria steht aufrecht, aber nur krampfhaft hält sie sich. Dann folgt die Gruppe derer, die streiten, höhnen, frohlocken; schliesslich die der Gleichgültigen. Wo ist eine Persönlichkeit, die die Bedeutung des Vorganges voll erfasst und doch die Hoffnung giebt, dass dieser Märtyrertod nicht umsonst erlitten wird? Unser Blick kehrt zurück zu Christus: da allein wird uns diese Hoffnung. Ruhig und erhaben blickt er auf die Seinen, als wenn er sagte: Ich bin Euer,

ich bleibe Euer; sie können mich kreuzigen, können mich tödten, aber den Samen, den ich ausgestreut habe, vertilgen können sie nicht! Und wenn wir dann wieder hinüberblicken zu den Römern und Juden, wie sie zanken und keifen, und auch zu dem Hohenpriester, wie klein erscheinen sie alle!

Nun auch erkennen wir erst, warum Klinger gern das historische niedrige Kreuz gewählt hat und das Sitzbrett: er will uns Christus Auge in Auge mit den Seinigen zeigen und noch in ungebrochener Kraft, triumphierend über sein Schicksal. Nicht das Ende der Kreuzigung haben wir vor uns, wie in all den früheren Darstellungen, sondern den Anfang; daher auch die leuchtende Tageshelle. Was uns vorher als Realismus erschien, ist nur ein Mittel zu hohem seelischen Zweck. In all der Bewegung menschlicher Leidenschaften ist Christus der einzige ruhige Punkt; in all der Vergänglichkeit von Liebe und Hass, von Kummer und hämischer Freude, von Schönheit und Hässlichkeit zeigt uns die Christusgestalt das Bleibende, Unvergängliche, Ewige. Je mehr wir in das Bild eindringen, um so mehr erkennen wir, wie wenig Klinger das ist, was man gemeinhin einen Realisten nennt. All das Grausige, womit das Mittelalter so eindrucksvoll zu wirken sucht: die Ströme und Lachen von Blut, das verzerrte Zusammenzucken des Körpers unter dem Lanzenstich verschmäht er. Er gestaltet seinen Christuskopf durchaus ideal, mit blondem Haar, ohne eine Spur des jüdischen Typus, wie ihn z. B. Menzel in seinem bekannten lithographischen Blatt „Christus

im Tempel“ so stark betont. Ja, Klinger giebt ihm wohlgeordnetes langlockiges Haar nach der Art orientalischer Herrscher, wie um ihn als einen König im Reiche der Geister zu bezeichnen. So wird hier der Vorgang zu einem grossen Symbol, zu einer Lehre für alle Völker und Zeiten: die blöde Menge stösst den, dem sie das Höchste verdankt, von sich und kreuzigt ihn; nur wenige weinen und trauern, die andern schreien und streiten, die dritten kümmern sich gar nicht. Der Gekreuzigte selbst aber bleibt hoch aufrecht, er sieht im Geiste, wie draussen im Lande sein Anhang wächst, und wie einst sein Wort der Welt gebieten wird.

Diese Lehre giebt uns Klinger nun allerdings nicht milde und weich und einschmeichelnd, sondern herbe und unerbittlich; und das ist es wohl besonders, was so viele Leute nicht vertragen können.

Das wäre die Auffassung in Klinger's Bilde, die so grossen Anstoss erregt hat. Ueber die Ausführung darf ich mich wohl kürzer fassen. Ein landläufiger Vorwurf ist, dass Klinger's Farben matt, kreidig seien; wenn er auf irgend ein Bild nicht zutrifft, so ist es wohl die Kreuzigung. Sehen Sie sie einmal gut gehängt und stark beleuchtet*) und Ihr Auge wird den höchsten Genuss empfinden an der Lebhaftigkeit, der Vertheilung und der feinen Zusammenstimmung der Farbe in den Gestalten, an der Art, wie sie

*) Wie seit 16. Mai in der neuen Halle des Gewerbevereins.

sich abheben von der ganz in Blau getauchten wundervollen Landschaft und von dem prächtigen Himmel, der rechts über dem Christus nur von leichten Flockenwölkchen belebt ist, während von links schon schwerere Wolken heranrücken. Brauche ich Ihnen die Gestaltung der Landschaft noch zu rühmen, die das Entzücken jedes Beschauers bildet, oder die Zeichnung und Modellierung der Körper, die am Ende unseres Jahrhunderts das erfüllen, was Carstens und Cornelius an seinem Anfang mit dem Studium der antiken Bildhauerei zu erreichen dachten? Oder soll ich schliesslich die Nacktheit der Henkersknechte in Schutz nehmen, die sich im Hintergrunde wegdrängen? Wer nur ein bischen seinen Michelangelo kennt, wird sich daran nicht stossen, und auch ein grosser deutscher Künstler braucht doch seine Begriffe nicht nach der Schablone von Mädchenpensionaten zuzustutzen!

Meine Damen und Herren! Die „Kreuzigung“ Max Klinger's bedeutet m. E. einen epochemachenden Schritt in der Entwicklung der deutschen religiösen Malerei. Sie ist nach jahrhundertelangem Katholicismus der erste Versuch, uns auch in der Kunst die freiere Luft zu verschaffen, die Luther uns für die Kirche errungen hat.

Daneben aber ist Klinger's „Kreuzigung“ in einer allgemeineren Beziehung nicht minder epochemachend und vorbildlich. Sie ist das Muster einer Monumentalmalerei, eines Gemäldes, das nach Inhalt und Form hervorragend geeignet wäre zum dauernden Schmuck eines grossen Raumes. „Monumental“ ist der Gegensatz zu „in-

tim". Da wir unsere Raummalereien nicht wechseln können, wie die Japaner ihre Rollbilder, je nach einer heitern oder ernsten Veranlassung, und da wir unseren monumentalen Gebäuden eine möglichst lange Dauer wünschen, so dürfen auch die Malereien in denselben nicht bloss einer vorübergehenden Stimmung genügen, nicht sentimental oder pathetisch sein, sondern sie müssen ein immer Gültiges, Dauerndes ausdrücken. Dass Klinger's Bild nach seinem innern Gehalte das thut, ist wohl klar. Aber auch in seiner äusseren Gestaltung ist es monumental. Die Composition erinnert an ein griechisches Relief. Die Figuren, alle im Vordergrunde gehalten, sind gleich gross. Der Ausdruck liegt kaum mehr im Gesichte, als in der ganzen Bewegung, Haltung der Gestalt, und die Gestalten lösen sich in Farbe und Form leicht von einander. In diesen Eigenschaften ist es begründet, dass das Bild auch aus starker Entfernung gesehen so klar und schön wirkt. Man hat Klinger, seit seine Kreuzigung bekannt ist, des öfteren als den für Monumentalmalerei begabtesten deutschen Künstler bezeichnet, und als vor wenigen Jahren ein Ruf an die Wiener Akademie ihn seiner sächsischen Heimath zu entführen drohte, ist er durch Antragung erst einer und dann bald einer zweiten derartigen Aufgabe in Leipzig gefesselt worden: die erste ist die Ausmalung des Treppenhauses im Museum und die zweite die der Aula im neuen Universitätsgebäude.

Meine Damen und Herren! Die genannten bedeutungsvollen Eigenschaften des Klinger'schen Kreuzigungsbildes

sollte man meinen, könnten es rechtfertigen, wenn man dies Bild für Hannover festzuhalten sucht. Das hannoversche Land hat sich von früh her als die Hochburg des Protestantismus betrachtet. Ein Bild, das Luther's freiere Lehre zum ersten Male in der Kunst zur Geltung bringt, könnte also hier am Platze sein. Daneben hat sich in der Stadt Hannover mehr und mehr der Keim zu einer Schule für Monumentalmalerei entwickelt. Auch aus diesem Grunde könnte Klinger's grosses Bild hier höchst willkommen sein und eine bedeutende vorbildliche Wirkung üben. Die grossen Aufgaben, die die Zukunft stellen wird, z. B. schon die Ausmalung des neuen Rathhauses, werden anders gelöst werden, wenn ein solches Bild in der Stadt ist, als wenn es nicht da ist.

Nun werden Sie vielleicht fragen: wenn das Bild von solcher Bedeutung ist, warum ist es nicht längst in Dresden, München, Wien, wo es überall ausgestellt war, angekauft worden? Die Antwort darauf ist sehr einfach: es ist dort aus demselben Grunde nicht gekauft worden, aus dem Mackensen's Gottesdienst 1895 in München nicht gekauft wurde. Dies Bild stand damals mit auf der engsten Wahl für die Pinakothek, und die Museumsleitung hätte es ausserordentlich gern erworben. Die Commission erklärte aber, dieser „Gottesdienst" sei ein ganz protestantisches Bild, das nicht für München passe, und zog ihm ein echt katholisches von Exter vor, auf dem bairische Bäuerinnen vor einem aus den Wolken erscheinenden Cruzifixus in Verzückung vergehen. So ist es auch Klinger's Bilde

ergangen. Als Kunstwerk hat es überall die höchste Schätzung erfahren, aber die Bedenken von katholischer Seite standen ihm entgegen.

Wenn man nun in Hannover die Entdeckung gemacht hat: der Umstand, dass das Bild immer noch zu haben sei, beweise, dass es nichts tauge und die Legende erfand, nachdem das Bild in allen Kunstcentren Unglück gehabt, sei es „auf die Dörfer" gezogen und hier glücklich von einigen sonderbaren Schwärmern zu einem ganz unvernünftigen Preis gekauft worden, so sollte man es eigentlich für überflüssig halten, solch abgeschmacktem Gerede ausdrücklich entgegenzutreten. Ich will aber feststellen, dass ich bei Klinger mich seit 2 Jahren darum beworben hatte, dass er das Bild einmal zur Ausstellung hierherschicken möge, dass er selbst von Anfang an dagegen war, da das Bild „eigentlich kein Ausstellungsbild" sei, dass er bei den Kaufverhandlungen bis zuletzt darauf hinwies, dass bei der starken Gegenstimmung in Hannover der kleine Kreis der Anhänger nur Unannehmlichkeiten und Aerger von der Erwerbung haben werde. Man hatte sich in Leipzig schon längst mit dem Gedanken getragen, das Bild für das dortige Museum zu erwerben, und dem Künstler war es eigentlich nicht zu verdenken, wenn er es lieber künftig einmal in seiner Vaterstadt, als jetzt in Hannover sehen wollte. So haben wir erst nach langen Bemühungen das Bild gewinnen können.

In Leipzig hatte ich dabei Gelegenheit, Klinger's neueste plastische Werke zu sehen, die eben für Dresden

verpackt werden sollten. Die „weibliche Herme“ war bereits von einem Privatmanne in Berlin erworben. Den Ankauf der andern grossen Figur, des „badenden Mädchens“, leitete gerade den Tag, als ich dort war, die Stadt Leipzig in die Wege. Eine Anzahl Bürger hatte sich zusammengethan, um, wie es in dem Circular hiess, das Werk nicht ungekauft auf die Dresdener Ausstellung ziehen zu lassen, wo es wahrscheinlich sofort in andere Hände übergehen würde, und deshalb der Stadt zur Aufbringung der erforderlichen 20 000 Mk. behülflich zu sein.*)

So gestaltet sich jetzt die Nachfrage nach Klinger's Werken. Auch in seinem Atelier, in dem vor 2 Jahren noch etwa ein Dutzend kleinerer Gemälde zu haben waren, ist es jetzt ganz leer. Wir haben gerade die letzte Gelegenheit erfasst, um noch ein grosses Werk von Klinger zu mässigem Preise zu bekommen. Von jetzt an wird es mit ihm werden wie mit Böcklin.

Die Gelegenheit, von dem noch ein bedeutendes Werk zu erschwingbarem Preise zu erhalten, wird für Hannover wohl für immer vorüber sein. Einst war sie leicht und nahe. Böcklin hatte im Jahre 1858 den Auftrag, für das hiesige Consul Wedekind'sche Haus eine Reihe von Wandgemälden zu liefern. Er hatte lange daran gearbeitet und sich viel Mühe damit gegeben. Als er sie aber ablieferte, erklärte der Auftraggeber nach Anhörung von verschiedenen hiesigen Sachverständigen, solche Malerei sei man in Han-

*) Diese Erwerbung für das Leipziger Museum ist inzwischen zu Stande gekommen.

nover nicht gewohnt, Herr Böcklin möge diese Sachen für sich behalten. Der Künstler kam durch diese Ablehnung damals in grosse Noth und hat seine Niedergeschlagenheit lange nicht verwinden können.

Das ist die Rolle, die Hannover in Böcklin's Leben und Kunst spielt, und die man in Böcklin's Biographie jetzt leider überall lesen kann. Man sollte meinen, dass so etwas uns heute wohl eine Lehre sein könnte.

Nun sagt man wohl: ja, wenn sich einige Wohlthäter fänden und ermöglichten, dass das Klinger'sche Bild als halbe Schenkung an die Stadt gelangte, so wäre es eine grossartige Erwerbung; aber die ganzen 25 000 Mk. zu zahlen, kann die Stadt sich nicht erlauben. Wie wollen Sie aber bei der Stimmung, die bisher geherrscht hat, bei der systematischen Hetze, die von gewisser Seite gegen das Bild in Scene gesetzt ist, verlangen, dass sich solche Wohlthäter finden? Wem wollen Sie zumuthen, persönliche Opfer zu bringen für eine Sache, die ihm nur Undank und Spott einträgt? Ehe Hannover nicht etwas besser als bisher beweist, dass es ein Klinger'sches Werk zu würdigen weiss, hat man auf private Opferwilligkeit wahrlich keinen Anspruch.

Aber ich zweifle nicht daran, dass dieser Beweis nicht allzu lange auf sich warten lassen wird. Ich schätze das Niveau des Hannoverschen Publikums bei weitem nicht so niedrig, wie diejenigen, welche sagen, Klinger's Bild passe ein für alle Mal nicht hierher.

Was die Stadt für einen solchen Zweck aufzuwenden sich erlauben darf, ist nicht meines Amtes zu entscheiden.

Der Kauf ist in der vorliegenden privaten Form abgeschlossen worden, damit in Ruhe eine den in Betracht kommenden Faktoren genehme Form für den Uebergang in öffentlichen Besitz gefunden werden könne.

Verkehrt würde es sein, zu glauben, dass den hiesigen Künstlern verloren gehen könnte, was man für das bedeutende Werk eines auswärtigen aufwendet. Es geht mit diesen Dingen im Erhabenen wie im Trivialen: wie mit dem Gas- und dem elektrischen Licht und wie mit den Droschken und den Strassenbahnen, so auch mit den verschiedenen Kunstkräften. Eine neue Erscheinung, je mehr sie alle Gemüther bewegt, um so mehr steigert sie das allgemeine Interesse und die allgemeine Nachfrage nach der Kunst.

Wir leben in einer Zeit, meine Damen und Herren, in der Kunstleben und Kunstinteresse einen rapiden Aufschwung nehmen. Unsere Tage bieten in Bezug auf die bildende Kunst dieselbe Erscheinung, die wir vor 100 Jahren in Bezug auf die Literatur hatten. Wie damals alle Jahre ein neuer Musenalmanach erschien, so erscheint jetzt alle Jahre eine oder auch ein paar neue Kunstzeitschriften, und die Literatur tritt dagegen heute ebenso zurück, wie damals die bildende Kunst. Das ist ein deutlicher Beweis, wie energisch der Aufschwung ist, und ich habe in meinem Berufe Gelegenheit genug, zu sehen, wie sich auch in Hannover von Jahr zu Jahr das Interesse in immer weiteren Kreisen verbreitet. Hannover besteht doch eben nicht mehr bloss aus der Marktstrasse und der Knochenhauerstrasse. Nichts ist mehr geeignet, solch wachsendem Interesse einen

starken Impuls zu verleihen, als die Erwerbung eines bedeutenden Werkes, das mit seinen Ideen und Empfindungen vielen eine ganz neue Welt erschliesst. Wenn wir auf geistigem und künstlerischem Gebiete mit der grossen wirthschaftlichen Entwicklung Hannovers Schritt halten wollen, dann sind aber starke Impulse dringend nöthig!

Glauben Sie nicht, dass ich mit der Auffassung, dass Klinger's Kreuzigung ein solch starkes Werk sei, so gut wie allein stände, dass das Bild vielleicht überhaupt mehr das Denken, als die künstlerische Empfindung anrege. Mir liegen vielfache Meinungsäusserungen vor, die ich für diesen Punkt als Beweismaterial verwenden könnte. Ich will aber nur eine von ihnen, die mildeste und ruhigste von allen, heranziehen. Sie stammt von einem Manne, der ein Sohn unseres hannoverschen Landes ist, der als hochernster Künstler sich fortdauernder ausserordentlicher Erfolge in den Centren des deutschen Kunstlebens erfreut und allmählich auch in unserer Stadt zu hohem Ansehen gekommen ist.

Fritz Mackensen in Worpswede hat am 16. März d. J. an einen hiesigen Kunstfreund, um ihn zur Mithülfe bei der Erwerbung von Klinger's Bilde zu bewegen, einen längeren Brief geschrieben und mir dessen Benutzung für den heutigen Zweck gestattet. Der Brief lautet:

„Hochgeehrter Herr!

Wenn ich mir heute die Freiheit nehme, Ihnen zu schreiben, dann geschieht es im Dienste der Kunst, im

Interesse der gesunden Fortentwicklung der Kunstpflge in der Stadt Hannover.

Ich erfuhr heute, dass Sie in Ihren Mauern das wunderbare Bild von Max Klinger „Die Kreuzigung“ haben, und dass Aussicht vorhanden ist, dieses Bild der Stadt Hannover zu erhalten.

Nun halte ich es für meine Pflicht, Sie sehr zu bitten, die Sache der Stadt in die Hand zu nehmen, indem Sie der nothwendigen privaten Beisteuerung vorangehen. Ich wage es, diese Bitte an Sie zu richten, weil Sie für den Ankauf meines Bildes eine so hohe Summe geopfert haben.

Das Bild von Klinger birgt ein so hohes Stück Menschenwürde, bildet ein Stück Kunst, wie es so selten von Menschenhand geschaffen wurde, dass ich meine, es gäbe kein höheres Kunstproduct, das ich der Stadt Hannover erhalten sehen möchte. Ja, ein Werk, das mehr zur Erziehung des Kunstsinns beitragen könnte, giebt es nicht, das ist meine heilige Ueberzeugung!

Lassen Sie sich in ihren Absichten nicht beirren von Leuten, deren innerster Sinn auf eine kleinliche Kunst gerichtet ist, die nur ihren persönlichen Liebhabereien folgen, sei es aus alter Gewohnheit oder aus Unverständniss. Ich meine die Leute, die sich nie Mühe gaben, weder in die hehre Natur mit ihrem Gefühl einzudringen, noch eine höhere ernste Kunst kennen zu lernen. Diese Herren hassen jede Persönlichkeit, weil sie durch dieselbe zu sehr in ihrer Ruhe gestört werden, und Klinger ist solch eine Persön-

lichkeit. Ihm zittert das Gefühl, das Naturgefühl im höchsten, edelsten Sinne bis in die Fingerspitzen, und solche Persönlichkeiten hat man stets mit der Laterne suchen können.

Ich weiss, dass Sie den richtigen Sinn für die Nothwendigkeit der Veredelung der Kunstanschauung des Volkes haben, und dass Sie wissen, dass diese Veredelung nur möglich ist durch Anschauung des Besten. Deshalb erhalten Sie Ihrer Stadt diesen Klinger! Es ist meine feste Ueberzeugung, dass Sie damit ein weit grösseres Werk thun, als mit dem Ankauf meines Bildes."

Meine Damen und Herren! Wenn das Bild im Grossen so hohe Eigenschaften hat, dann sollte man die Anstösse, die jeder nach seinem Geschmack etwa im Einzelnen, im Kleinen findet, sei es an den nackten Knechten oder an den Spitzbubengesichtern der Pharisäer oder an der empörenden Gleichgültigkeit des Römers und der Römerin — man sollte sie nicht so hoch anschlagen, um daraufhin das ganze Bild zu verdammen. Im Uebrigen habe ich den Worten unseres Freundes Mackensen nichts hinzuzufügen als den Wunsch, dass Klinger's Kreuzigung in der That dauernd in Hannover bleiben und dann nach allen Richtungen die heilsamsten Anregungen und einem immer wachsenden Kreise wahrhafte Freude bringen möge.

Hannover. Buchdruckerei Friedrich Culemann.

HANNOVER.
BUCHDRUCKEREI FRIEDRICH CULEMANN.